

KYMENLAAKSON AMMATTIKORKEAKOULU
Viestinnän koulutusohjelma / Audiovisuaalinen media

Antti Heikkilä

LEIKKAUKSEN MERKITYS LYHYTELOKUVAN TARINANKERRONNASSA

Opinnäytetyö 2013

TIIVISTELMÄ

KYMENLAAKSON AMMATTIKORKEAKOULU

Viestinnän koulutusohjelma / Audiovisuaalinen media

HEIKKILÄ, ANTTI

Opinnäytetyö

Työn ohjaaja

Huhtikuu 2013

Avainsanat

Leikkauksen merkitys lyhytelokuvan tarinankerronnassa

34 sivua

Lehtori Jori Pölkki

leikkaus, editointi, jälkityö, kerronta

Opinnäytetyössä perehdytään leikkauksen rooliin ja merkitykseen osana lyhytelokuvan tarinankerrontaa. Opinnäytetyön produktiivisena osana on lyhytelokuva nimeltä *Lasten meuhetki*, joka perustuu Tuomari Nurmion samannimiseen kappaleeseen. Elokuva on tuotettu pienellä budjetilla osana kurssia.

Opinnäytetyön tavoitteena oli selvittää leikkaajan työn kannalta merkittävimmät leikkaussäännöt ja leikkauksen merkitys valmiin elokuvan lopputuloksessa. Lisäksi työn tavoitteena on syventää tekijän omaa osaamista leikkaustyön saralla.

Tutkimus toteutettiin kokoamalla ja analysoimalla lähdemateriaalia. Ammatillinen kirjallisuus leikkauksesta ja elokuvan tekemisestä loi teoreettisen pohjan opinnäytetyölle. Leikkausprosessiin työvaiheet analysoitiin perehtymällä leikkaajan normaaliin työnsyyn elokuvan leikkausprosessissa.

ABSTRACT

KYMENLAAKSON AMMATTIKORKEAKOULU

University of Applied Sciences

Media Communication

HEIKKILÄ, ANTTI

The role of editing in short film storytelling

Bachelor's Thesis

34 pages

Supervisor

Jori Pölkki, lecturer

April 2013

Keywords

editing, post-production, short-film

This thesis examined the role and importance of editing as a part of short film storytelling. The productive part of the thesis was a short film called *Lasten mehuhetki* which is based on Tuomari Nurmio's song by the same name. The film was produced with a small budget as an assignment for a school course.

The objective of the thesis was to examine the most important editing rules affecting the editor's work, and also to find out the significance of editing in the final outcome of the finished movie.

The research was carried out by compiling and analysing source material. Professional literature on editing and film making provided the theoretical basis for the thesis. The phases of the editing process were examined analysing the common workflow in the editor's work.

SISÄLLYS

TIIVISTELMÄ

ABSTRACT

1	JOHDANTO	6
2	LEIKKAUKSEN KEHITYS	7
2.1	Mykkäelokuvan aikakausi	7
2.2	Äänielokuvan aikakausi	10
3	LEIKKAUKSEN KEINOJA	11
3.1	Mitä leikkaus on?	11
3.2	Siirtymät	12
3.2.1	Suora leikkaus	13
3.2.2	Ristikuva	14
3.2.3	Pyyhkäisy eli wipe	15
3.2.4	Häivytys eli fade	16
3.3	Kuvakoot	16
3.4	Montaasi	18
3.5	Jatkuvuus	20
3.5.1	Liikkeen jatkuvuus ja liikkeeseen leikkaaminen	21
3.5.2	Suojaviiva	21
3.5.3	Valaistuksen ja värin jatkuvuus	22
3.5.4	Esiintyjän, kohteen ja ympäristön jatkuvuus	23
3.5.5	Optisen kuvanmuodostuksen jatkuvuus	23
3.6	Kesto ja rytmi	24
4	LASTEN MEHUHETKI - LEIKKAUSPROSESSIN KUVAUS	26
4.1	Aloitus	26
4.2	Raakaleikkaus	28
4.3	Leikkauksen hienosäätö, eli fine cut	30
4.4	Yleisimmät ongelmakohdat leikkausprosessissa	31
5	LOPUKSI	32

1 JOHDANTO

Opinnäytetyöni tarkoituksena on esitellä leikkausvaiheessa tehtävien ratkaisuiden merkitystä lyhytelokuvan tarinankerronnassa. Käyn työssäni läpi fiktiivisen, jatkuvuuteen perustuvan lyhytelokuvan leikkauksen kannalta tärkeimpiä leikkausteorioita ja sitä, miten erilaiset leikkausratkaisut vaikuttavat lopullisen teoksen ymmärtämiseen. Keskityn työssäni kuvaleikkaukseen, joten sivutan tekstissäni äänileikkaukseen liittyvät asiat. Leikkausteorioiden ja sääntöjen lisäksi esittelen työssäni lyhyesti elokuva-leikkauksen kehitystä.

Työni jakautuu karkeasti kahteen osaan. Ensimmäisen osan tarkoituksena on esitellä leikkaustyön pohjalla piilevää teoriaa ja sen kehitysaskelaita lähdekirjallisuuden kautta. Toisessa osassa esittelen produktiivisen työni prosessia vertaamalla lähdekirjallisuuden esittelemää työtapaa omaani.

Olin jo ennen opiskelujeni alkua kiinnostunut leikkausprosessista varsinkin teknisen toteutuksen kannalta, joten koin mielekkääksi syventää leikkauksen teorian tuntemusta itselleni opinnäytetyöni kautta. Olen aikaisemmin leikannut pääasiassa musiikkivideoita ja ohjelmatrailereita televisioon, joten koin fiktiivisen, jatkuvuuteen perustuvan teoksen leikkauksen mielenkiintoiseksi ja vaihtelevaksi aiheeksi opinnäytetyöni kannalta.

Opinnäytetyöni produktiivisena osana leikkasin luokkatoverini, Jukka-Pekka Velinin, ohjaaman lyhytelokuvan *Lasten meuhetki*. Lyhytelokuva perustuu Tuomari Nurmion samannimisen kappaleen tekstiin. *Lasten meuhetken* leikkausprosessi oli minulle uudenlainen kokemus siinäkin mielessä, että lyhytelokuva kuvattiin Red One -kameralla, jonka tuottamaa materiaalia en ollut aikaisemmin editoinut.

Leikkaajan työtä pidetään yleisesti yhtenä elokuvateollisuuden näkymättömmistä työtehtävistä. Samalla leikkausvaiheen merkitystä elokuvanteossa kuitenkin korostetaan ja sitä pidetään jopa toisena käsikirjoitusvaiheena.

2 LEIKKAUKSEN KEHITYS

2.1 Mykkäelokuvan aikakausi

Ensimmäiset 1800-luvun lopussa syntyneet elokuvat eivät sisältäneet editointia, vaan olivat yleensä alle minuutin mittaisia kuvauksia normaalista elämästä. Luultavasti tunnetuimpia tällaisia yhden otoksen elokuvia ovat Lumiéren veljesten *Juna saapuu asemalle* (1895) ja *Työntekijät poistuvat Lumière-tehtaalta* (1895), joista nykymuotoisen elokuvan katsotaan syntyneen. (Pirilä - Kivi 2008, 11; Dancyger 1997, 3.)

Ensimmäiset leikkaukseksi mielletävät toimenpiteet filmille tehtiin liitettäessä erillisiä otoksia yhteen esityskelalle. Tällöin ei vielä varsinaisesti ajateltu eri otosten vaikutusta toisiinsa, vaan filmiotosten yhteen liimaaminen tehtiin puhtaasti käytännöllisistä syistä. (Pirilä - Kivi 2008, 11.)

Ranskalainen taikuri George Méliès oli yksi innokkaimmista liikkuvan kuvan tallentamisen hyödyntäjistä. Jo ensimmäisessä elokuvassaan *Escamontage d'une Dame chez Robert-Houdin* (1896), hän keksi kuinka tuolilla istuvan naisen pystyi muuttamaan luurangoksi niin sanotun hyppyleikkauksen voimin (Pirilä - Kivi 2008, 11). Méliès myös yhdisteli useampia kohtauksia yhdeksi tarinaksi. Vaikka hänen elokuviensa voidaan pitää osittain leikkauksen esiasteita, eivät ne vielä sisältäneet sellaista editointia tai tarinankerrontaa, kuin nykyään olemme tottuneet näkemään (Dancyger 1997, 3).

Elokuvallisen tarinan puhtaasti leikkauksen keinoja käyttäen onnistui ensimmäisenä luomaan yhdysvaltalainen Edwin S. Porter elokuvassaan *The Life of an American Fireman* (1902), jossa hän yhdisti aikaisemmin kuvattua uutismateriaalia oikeasta tulipalosta itse kuvaamaansa näyteltyyn materiaaliin (Dancyger 1997, 4). Porter todisti teoksellaan, että yhdistämällä kaksi toisistaan erillistä otosta voitiin luoda kolmas merkitys, joka on voimakkaampi kuin kahden erillisen otoksen sisältö (Pirilä - Kivi 2008, 12–13).

Seuraavassa elokuvassaan *The Great Train Robbery* (1903) Porter leikkasi suoraan toiminnasta toiseen käyttämättä välissä mitään ajan kulumista kuvaavia visuaalisia siirtymiä. Porterin merkittävimpänä leikkaushistoriallisena meriittinä voidaankin pitää

otosajattelun kehittämistä sekä kuvadynamiikan merkityksen keksimistä. (Pirilä - Kivi 2008, 13.)

Kun leikkauksen voima elokuvakerronnassa oli keksitty sen kehityksen edellytykseksi jäi mahdollisuus tarjota leikkaajalle käytettäväksi useampia erilaisia otoksia ja kuvakulmia. Liikkuvan kameran ja kuvailmaisun varsinaisena kehittäjänä pidetään David W. Griffithiä, joka keksi, että yksittäisen yhtenäisen otoksen voi jakaa useammaksi erikseen kuvattaviksi otoksiksi (Pirilä - Kivi 2008, 13). Griffithiä pidetään myös modernin elokuvaileikkauksen isänä, sillä hän keksi, kuinka erikseen kuvattuja otoksia voitiin leikata vuoroittaisesti, jolloin tapahtumien rytmiin voitiin vaikuttaa vielä leikkauksenvaiheessa. Griffith keksi myös rinnastaa kohtauksia, joilla ei ollut ajallista tai paikallista yhteyttä toisiinsa, vaan niiden yhteys oli ajatuksellinen (Dancyger 1997, 5). Griffithin ymmärrystä siitä, että otosten järjestyksen ei tarvitse olla kronologinen kerrottavaan tarinaan nähden pidetään ilmaisullisen leikkauksen ensimmäisenä kehitysaskeleena. (Pirilä - Kivi 2008, 13).

Griffith oli myös ensimmäinen elokuvan tekijä, joka havaitsi, että elokuvassa tapahtuman kuvailuun käytetyllä ajalla ei tarvitse juurikaan olla tekemistä tilanteen todellisen keston kanssa. Griffith huomasi, että otosten kestoa ja rytmiä säätelemällä elokuva on helpommin ymmärrettävissä ja se soljuu paremmin eteenpäin. Rytmien vaikutuksen huomattuaan hän halusi vaikuttaa myös koko teoksen keston. Griffithin tunnetuimmat teokset, kuten *Kansakunnan synty* (1915) ja *Suvaitsemattomuus* (1916) olivat nykyisen mittapuunkin mukaan mittavia elokuvia. Griffith suosi lyhyitä otoksia ja oli erityisen taitava katsojien tunteiden manipuloija. Griffithin *Kansakunnan synnyn* myötä huomattiinkin elokuvan voima myös propagandan välineenä. (Pirilä - Kivi 2008, 13.)

Puhuttaessa propagandasta ja elokuvasta yhdessä, viitataan usein neuvostoliittolaisiin elokuvantekijöihin. 1900-luvun alun vallankumousten myötä suuri osa sen aikaisista venäläisistä ohjaajista oli lähtenyt maasta. Näihin aikoihin Lenin nosti elokuvan neuvostoyhteiskunnan tärkeimmäksi taidemuodoksi, sillä hänen mukaansa elokuva oli kaikkien taidemuotojen yhdistymä. 1920-luvun Neuvostoliitossa katsottiin paljon eurooppalaista ja amerikkalaista viihde-elokuvaa, sillä oma elokuvatuotanto ei ollut vielä toipunut edeltäneestä vallankumouksesta. Länsimaaisia tuontielokuvia ryhdyttiin kui-

tenkin lopulta leikkaamaan uudelleen, jotta ne saatiin sopimaan neuvostoliittolaiseen ideologiaan. (Pirilä - Kivi 2008, 15–16.)

Neuvostoliittolaiset myös koostivat eräänlaisia dokumenttielokuvia yhdistämällä uutismateriaalia ja toisten elokuvantekijöiden aivan toiseen tarkoitukseen kuvaamaa materiaalia. Tällaisten kokeilujen seurauksena neuvostoliittolaisohjaajat nostivat leikkauksen tärkeimmäksi elokuvan ilmaisukeinoksi. Neuvostoliitossa uskottiin, että kuvia rinnastamalla voidaan ilmaista mitä tahansa tunnetta tai ajatusta. (Pirilä - Kivi 2008, 16.)

Ohjaaja Vsevolod Pudovkin uskoi Griffithin tavoin, että kerronnallisesti toimivin lopputulos saadaan rakentamalla kohtaukset erillisistä otoksista leikkausta hyödyntäen. Pudovkin piti elokuvaa nimenomaan taiteena, eikä niinkään dokumentoivana tallennusmenetelmänä. Yhdessä ohjaajakollegansa Lev Kulesovin kanssa he todistivat leikkauksen uskomattoman ilmaisuvoiman kuuluisassa kokeessaan, jossa otos kuuluisan näyttelijän ilmeettömistä kasvoista yhdistettiin otoksiin keittolautasesta, ruumisarkusta ja leikkivästä lapsesta. Koyleisö näki näyttelijän kasvoilla ensin nälän, sitten surun ja lopulta lempeyden. Tätä kutsutaan Kulesovin efektiksi. (Pirilä - Kivi 2008, 16.)

Leikkausteorioiden kehittäminen vaikutti välillä tärkeämmältä kuin itse elokuvanteko. Tu- loksiin päästiin kuitenkin pian, kun Sergei Eisenstein otti käyttöön termin montaasi, joka tarkoittaa periaatteessa leikkausta. Eisensteinin määrittelemänä montaasilla vii- taan kuitenkin enemmän luomistapahtumaan kuin kuvien järjestämiseen.

Eisensteinin tunnetuimpana keksintönä pidetään attraktioleikkausta, jolla tarkoitetaan kahden otoksen tai kuvan rinnastamista siten, että saadaan aikaan ajatus tai tunne, joka on voimakkaampi kuin osiensa summa. Esikoiselokuvassaan *Lakko* (1924) Eisenstein rinnastaa poliisin suorittaman verilöylyn härkien teurastukseen. Kuuluisimmassa elokuvassaan *Panssarilaiva Potemkin* (1925) Eisenstein kuvaa vuoden 1905 vallanku- mousta panssarilaivan miehistön kapinan kautta. Elokuvan kohtaus verilöylystä Odes- san portailla on yksi elokuvahistorian tunnetuimmista kohtauksista, ja sitä pidetään erityisesti leikkaustyön kiistattomana taidonnäytteenä. (Pirilä - Kivi 2008, 16.)

2.2 Äänielokuvan aikakausi

Pirilän ja Kiven (2008, 19) mukaan leikkausilmaisun kehityksen väitetään usein loppuneen äänielokuvan keksimiseen. On totta, että leikkauksen kerronnalliset mahdollisuudet oli jo hyvin pitkälle hyödynnetty mykkäelokuvan aikakaudella, mutta elokuvailmaisun voidaan silti katsoa kehittyneen äänielokuvankin aikana.

Ensimmäisenä äänielokuvana pidetään Alan Croslandin ohjaamaa elokuvaa *The Jazz Singer* (1927), joka sisälsi musiikkia ja lyhyen osion näyttelijä Al Jolsonin puhetta, mutta muutoin kerronta perustui edelleen mykkäelokuvan perintöön. (Pirilä - Kivi 2008, 19)

Pirilän ja Kiven (2008, 19) mukaan äänielokuvan alkuajat eivät sujuneet ongelmitta. Äänen tallentaminen kuvattaessa oli hankalaa, sillä sen aikaiset valaisimet ja kamerat olivat äänekkäitä. Myös kuvan ja äänen synkronointi aiheutti päänvaivaa. Äänielokuvan kehittäminen ja äänen tallentaminen oli niin haastava tehtävä, että kuvaleikkauksen kehitys jäi toiseksi (Dancyger 1997, 40). Ennen useamman kameran käyttöön ottamista kuvatessa leikkausta käytettiin vain elokuvien mykkäosuuksissa.

Äänielokuvan mukanaan tuomista haasteista huolimatta 1930-luvun Hollywoodissa vakiintui tapa leikata elokuvat sujuvasti eteneviksi loogisiksi kokonaisuuksiksi, syy- ja seuraussuhteiden sekä teemojen selkeyttä korostaen. Pyrkimyksenä oli saada katsoja eläytymään tarinaan niin, että hän antautuisi täysin tunteidensa valtaan. Elokuvassa ei tuohon aikaan saanut olla mitään sellaista, mikä ei siihen kuulunut. Elokuvat leikattiin jatkuvuutta noudattaen, eikä niissä esiintynyt juurikaan epäloogisuuksia tai kerronnallisia katkoksia. (Pirilä - Kivi 2008, 20–21.)

Samaan aikaan kun Hollywoodissa luotiin täydelliseen jatkuvuuteen perustuvia elokuvia, Euroopassa syntyi lahjakkaiden käsikirjoittaja-ohjaajien muodostama niin kutsuttu auteur-koulukunta, jonka elokuvista ryhdyttiin maailmanlaajuisesti käyttämään termiä ”uusi aalto”. Uuden aallon elokuvia leimasi kapinallisuus erityisesti amerikkalaista valtavirtatyylä kohtaan sekä muodollinen yksinkertaisuus. Uuden aallon elokuvissa kerronta oli yksinkertaistettua, mikä näkyi varsinkin leikkauksratkaisuissa, joissa ilmaisukeinoina käytettiin esimerkiksi aikaisemmin virheenä pidettyä hyppyleikkaus-

ta. Nykyään monet uuden aallon myötä löytyneet ilmaisumuodot ovat arkipäivää esimerkiksi mainoselokuvissa ja musiikkivideoissa. (Pirilä - Kivi 2008, 22.)

3 LEIKKAUKSEN KEINOJA

3.1 Mitä leikkaus on?

Editointi yleisenä käsitteenä tarkoittaa kuva- ja äänimateriaalin kokoamista, valmistelua ja järjestelyä julkaistavaan muotoon. Editoinnin perimmäinen tarkoitus on kertoa tarina ja pohjimmiltaan sen tehtävä on yhdistää erilliset otokset ymmärrettävään, tekijän haluamaan muotoon. (Goodman - McGrath 2003, 5.)

Pirilän ja Kiven (2010, 95–96) mukaan leikkaajan vastuulla on teoksen teknisesti moitteettoman ulkoasun lisäksi tarinankerronnan sujuvuus. Onnistunut leikkaus edellyttää huolellista käytettävien otosten valintaa, oikea-aikaista dialogileikkausta, kohtausten välisten siirtymien sujuvaa toteuttamista, äänikerronnan tehokasta hyödyntämistä, sekä monien muiden yksityiskohtien hallintaa. Menestyvän leikkaajan tulisi säilyttää luova kuvanlukutaito, kyky löytää juonikulun olennainen dramaturgia ja hyvä rytmitaju aikataulullisesti tiukoissakin tilanteissa.

Chandlerin (2009, 2) mukaan jokaista leikkausta voidaan pitää tarinan rakennuspalana, jolla ylläpidetään teoksen tahtia, kehitellään juonta ja tunnetiloja tai vaihdetaan näkökulmaa. Jokaisella leikkauksella tulisi olla jokin motiivi.

Rean ja Irvingin (2010, 259) mukaan yleinen luulo siitä, että editoinnin tarkoituksena on vain poistaa huono materiaali, on väärä. Mascelli (1965, 147) vertaa elokuvan leikkausta timantin hiomiseen. Aivan kuten timanttikin pitää hioa, jotta se saadaan täyteen loistoonsa, täytyy elokuvaa varten kuvatusta materiaalista poistaa tarinan kannalta merkityksettömät osat. Rea ja Irving (2010, 259) vertaavat leikkausprosessia talon rakentamiseen: editoija ei vain poista kaikkea tarpeetonta, vaan luo käytettävissä olevasta materiaalista omanlaisensa teoksen.

Elokuvan leikkaukselle voidaan määritellä kolme tehtävää. Ensimmäisenä se mahdollistaa tapahtumapaikan vaihtaminen elokuvan kerronnan vaatimusten mukaisesti sekä tehostaa toimintaa ja synnyttää teokseen vaihtelua. Toisena elokuvaleikkauksen tehtävänä on poistaa kerronnan kannalta tarpeeton tilan ja ajan kuvaaminen, kuten siirtymi-

set tapahtumapaikoista toisiin. Kolmanneksi leikkaamalla luodaan mielikuva kohteesta, toiminnasta tai ihmisestä esittämällä kohde eri näkökulmista. (Anttila - Hassinen - Vainionpää 1996, 46.)

Leikkaamalla tapahtumasta annetaan katsojalle tekijän haluama vaikutelma. Erilaisia elokuvan ilmaisukeinoja hyväksikäyttäen tapahtumaan voidaan luoda enemmän mielenkiintoa ja jännitteitä, kuin esittämällä tapahtuma yksinkertaisesti ilman näiden ilmaisukeinojen huomioimista. Tällaisia ilmaisukeinoja ovat esimerkiksi kuvakulman ja kuvakoon vaihtelut. Leikkaamalla elokuvaan luodaan rytmi, jonka muutoksilla vaikutetaan katsoja teoksesta saamaan vaikutelmaan. (Anttila ym. 1996, 46.)

Erilaiset leikkaustyyliä voidaan jakaa kahteen päätyyppiin, kerronnalliseen ja ilmaisulliseen leikkaukseen. Ilmaisulliselle leikkaukselle on ominaista kuvien yhteentörmäys, jolla pyritään luomaan uusia merkityksiä. Ilmaisullinen leikkaus pyrkii luomaan ristiriitoja peräkkäisten otosten aiheiden, sisältöjen ja käsittelytapojen välille. Näillä rinnastamisilla pyritään herättämään katsojassa ajatuksia ja oivalluksia. (Anttila ym. 1996, 47.)

Kerronnallisesta leikkauksesta käytetään usein erilaisia nimityksiä, kuten Hollywood-leikkaus, jatkuvuusleikkaus ja klassinen leikkaus. Sen tavoitteena on yhdistellä eri otokset kerronnalliseksi, loogiseksi ja kronologiseksi jatkumoksi. Kerronnalliselle leikkaukselle on ominaista pyrkiä sujuvaan, tarinaa eteenpäin vievään leikkaukseen, jota katsoja ei edes välttämättä huomaa. (Anttila ym. 1996, 47.) Itse asiassa leikkaaja Graig McKay toteaaakin dokumenttielokuvassa *The Cutting Edge: The magic of movie editing* (Apple 2004) leikkauksen olevan näkymätöntä taidetta. Mitä vähemmän yleisö leikkauksen huomaa, sen paremmin leikkaaja on tehnyt työnsä.

3.2 Siirtymät

Leikkausvaiheessa tehdään lähinnä kahdenlaisia siirtymiä. Sellaisia, joilla jatketaan jo kehitettyä teemaa tai sellaisia, joilla siirrytään teemasta toiseen. Siirtymät voidaan jakaa teemojen käsittelytavan perusteella pieniin, keskisuuriin ja suuriin siirtymiin. Pienet siirtymät tehdään yleensä jo kuvattaessa, kun taas suuret ja keskisuuret siirtymät leikkausvaiheessa. (Pirilä - Kivi 2008, 98.)

Pienet siirtymät ovat otoksen sisäisiä kameran ja esiintyjien liikkeen aikaansaamia kuvamuutoksia (Anttila ym. 1996, 65). Pienet siirtymät ovat näin ollen juonta, sanomaa ja teemaa eteenpäin kuljettavia otoksen elementtejä (Pirilä - Kivi 2008, 99). Koska pienet siirtymät ovat otoksen sisäisiä, niitä ei voida tehdä enää kuvausvaiheen jälkeen, muutoin kuin niin sanottuina trikkikuvina jälkikäsittelyvaiheessa (Pirilä - Kivi 2008, 101).

Keskisuuret siirtymät syntyvät leikkauksessa, eli niitä ovat suurin osa teoksen sisältämistä leikkauksista (Anttila ym. 1996, 65). Keskisuuret siirtymät jatkavat sen hetkistä valittua teemaa ja sen sisäistä dialogia, joten ne ovat kohtausten sisäisiä leikkauksia joilla pyritään säilyttämään ajan ja paikan jatkuvuus (Pirilä - Kivi 2008, 101). Keskisuurten siirtymien tehtävä on sitoa samasta paikasta otetuista otoksista ajallisesti etenevä kokonaisuus, jonka katsoja mieltää yhdeksi eheäksi kohtaukseksi (Anttila ym. 1996, 65).

Suuret siirtymät ovat kohtausten tai jaksojen välisiä siirtymäleikkauksia, joita käytetään siirryttäessä uuteen ympäristöön tai asiaan (Pirilä - Kivi 2008, 104). Suuret siirtymät merkitsevät selkeää siirtymistä ajassa tai paikassa, tai molemmissa. Mikäli kohtaus etenee samassa ajassa ja paikassa suuren siirtymän käyttö harhauttaa katsojaa. Tästä syystä reaaliajassa tapahtuvan kohtauksen siirtymät toteutetaan joko pieninä tai keskisuurina. (Anttila ym. 1996, 66.)

Suurilla siirtymillä voidaan tehdä suuriakin ilmaisullisia hyppyjä, esimerkiksi siirtyä täysin uuteen aikaan tai esimerkiksi henkilön uniin. Suurta siirtymää voidaan pitää uuden alkuna, sillä katsoja saa hetken hengähtää ja valmistautua vastaanottamaan uutta informaatiota ja merkityksiä, joita voi sitten verrata näkemäänsä. (Pirilä - Kivi 2008, 105.)

3.2.1 Suora leikkaus

Suora leikkaus on kaikkein yleisimmin käytetty siirtymä otoksesta toiseen. Sillä tarkoitetaan välitöntä siirtymistä otosten välillä. Oikein käytettynä suora leikkaus on huomaamaton, eikä katsoja tiedosta sitä. Huomaamattomuudesta johtuen yleisö on oppinut hyväksymään suoran leikkauksen siirtymänä, joka on osa visuaalista todellisuutta. (Bowen - Thompson 2009, 76.)

Suoraa leikkausta käytetään silloin kun siirtymä halutaan pitää huomaamattomana katsojalle (Bowen - Thompson 2009, 76). Suorat leikkaukset ovat suositelluimpia siirtymiä elokuvakerronnassa, sillä ne palvelevat tarinankerrontaa usein paremmin, kuin monimutkaisemmat siirtymätehosteet. Vaikka suorat leikkaussiirtymät ovat periaatteessa yksinkertaisin siirtymän muoto, ne ovat monesti myös vaikein toteuttaa. Suoralla leikkauksella toteutetut siirtymät säilyttävät toiminnan rytmin, sillä ne eivät vie aikaa kuten monimutkaisemmat siirtymätehosteet (Anttila ym. 1996, 67).

Teoksen jokaisella leikkauksella tulisi olla jokin motiivi. Jokaisen uuden otoksen tulisi tarjota katsojalle uutta informaatiota. Leikkausta tehtäessä täytyisi kiinnittää huomiota otosten kompositioon ja kuvakulmaan. Komposition ja kuvakulman tulisi olla riittävän erilaiset, jotta välttyttäisiin niin sanotulta hyppyleikkaukselta, joka perustelemattomana koetaan virheenä. Otoksissa tulisi myös vallita jatkuvuus, niin äänessä kuin kuvassakin, sillä ihmiset ovat varsin herkkiä huomaamaan pienetkin jatkuvuusvirheet toiminnassa tai äänikerronnassa. Jatkuvuuden katkeaminen taas saattaa vierottaa katsojan elokuvan illuusiosta. (Thompson - Bowen 2009, 76–77).

Ideaalissa tilanteessa jokainen teoksen leikkaus täyttää edellä mainitut kriteerit, mutta varsin usein tämä ei kuitenkaan ole mahdollista (Thompson - Bowen 2009, 78). Myös Oscar-palkittu elokuvaleikkaaja Walter Murch listaa teoksessaan *In the Blink of an Eye: A Perspective on Film Editing* (1995, 18) omat kuusi ehtoansa ideaalille leikkaukselle. Murchin hierarkian, niin sanotun ”the rule of sixin”, mukaiset kriteerit onnistuneelle leikkaukselle ovat tärkeysjärjestyksessä: tunne, tarina, rytmi, katselinjat, kuvan kaksiulotteinen sommittelu ja toiminnan kolmiulotteisuus. Murch on valmis unohtamaan perinteiset jatkuvuussäännöt mikäli teos niin vaatii. Hänen mukaansa tunne on ehdottomasti tärkein elementti ja se tulisi säilyttää keinoja kaihtamatta.

3.2.2 Ristikuva

Ristikuva on toiseksi yleisin siirtymä, ja päinvastoin kuin suora leikkaus, se on katsojalle selkeästi huomattavissa (Bowen - Thompson 2009, 80). Ristikuvaa käytetään yleensä silloin, kun halutaan ilmaista ajan kulumista tai paikan vaihtumista. Lyhyitä ristikuvia käytetään viemään katsoja nopeasti esimerkiksi seuraavaan päivään. Pitkä ristikuva taas vetoaa katsojan tunteisiin ja antaa aikaa käsitellä näkemäänsä. (Chandler 2009, 71–72.)

Ristikuvan käytöllä voidaan myös hidastaa tai nopeuttaa aikaa. Sen käyttö voi olla perusteltua myös silloin kun kahden otoksen välillä on vahva visuaalinen yhteys tai kun halutaan korostaa kohtausten tunteellisuutta (Bowen - Thompson 2009, 80). Hubris-Cherrierin (2012, 454–455) mukaan ristikuva on siirtymä, joka lupaa katsojalle jotakin, sillä se antaa katsojalle aikaa miettiä kahden otoksen syvällisempää yhteyttä toisiinsa.

Ristikuva voi olla oikein käytettynä ilmaisuvoimainen siirtymä, mutta sitä käytetään usein väärin. Varsinkin nykyään, digitaalisen editoinnin aikana, on yleistä, että ristikuva käytetään peittämään jatkuvuuden ongelmia leikkauksessa. (Hubris-Cherrier 2012, 455.)

3.2.3 Pyyhkäisy eli wipe

Pyyhkäisysiiirtymää voidaan pitää eräänlaisena suoran leikkauksen ja ristikuvan väli-
muotona, sillä se on selkeästi katsojan huomattavissa oleva ja aikaa vievä siirtymä kuten ristikuva, mutta sen kesto on yleensä kuitenkin varsin lyhyt. Katsojaa myöskin näkee molemmat liitettävät otokset ruudulla samaan aikaan, kuten ristikuvassakin, mutta kuvat eivät yleensä ole päällekkäin, kuten ristikuvassa. (Bowen - Thompson 2009, 84.)

Pyyhkäisysiiirtymää käytetään yleensä kun halutaan liikkua teoksen aikaulottuvuudessa tai vaihtaa tapahtumapaikkaa. Pyyhkäisyä käytettäessä kahden otoksen välillä ei tulisi olla vahvaa visuaalista yhteyttä, toisin kuin ristikuvassa. (Bowen - Thompson 2009, 84.)

Pyyhkäisy toimii usein ikään kuin täytteenä tai siltana kahden vaikeasti yhteen liitettävän teoksen osan välillä. Pyyhkäisytehostetta voidaan käyttää myös silloin, kun projekti vaatii normaalia graafisempaa lähestymistapaa siirtymissä. Hollywoodin klassisella kaudella 1930-luvulla pyyhkäisyjä käytettiin usein siirryttäessä ajasta tai paikasta toiseen. Nykyään pyyhkäisyt voivat olla lähes millaisia tahansa ja niiden käyttö on mahdollista genrestä riippumatta. (Bowen - Thompson, 2009 84–85.)

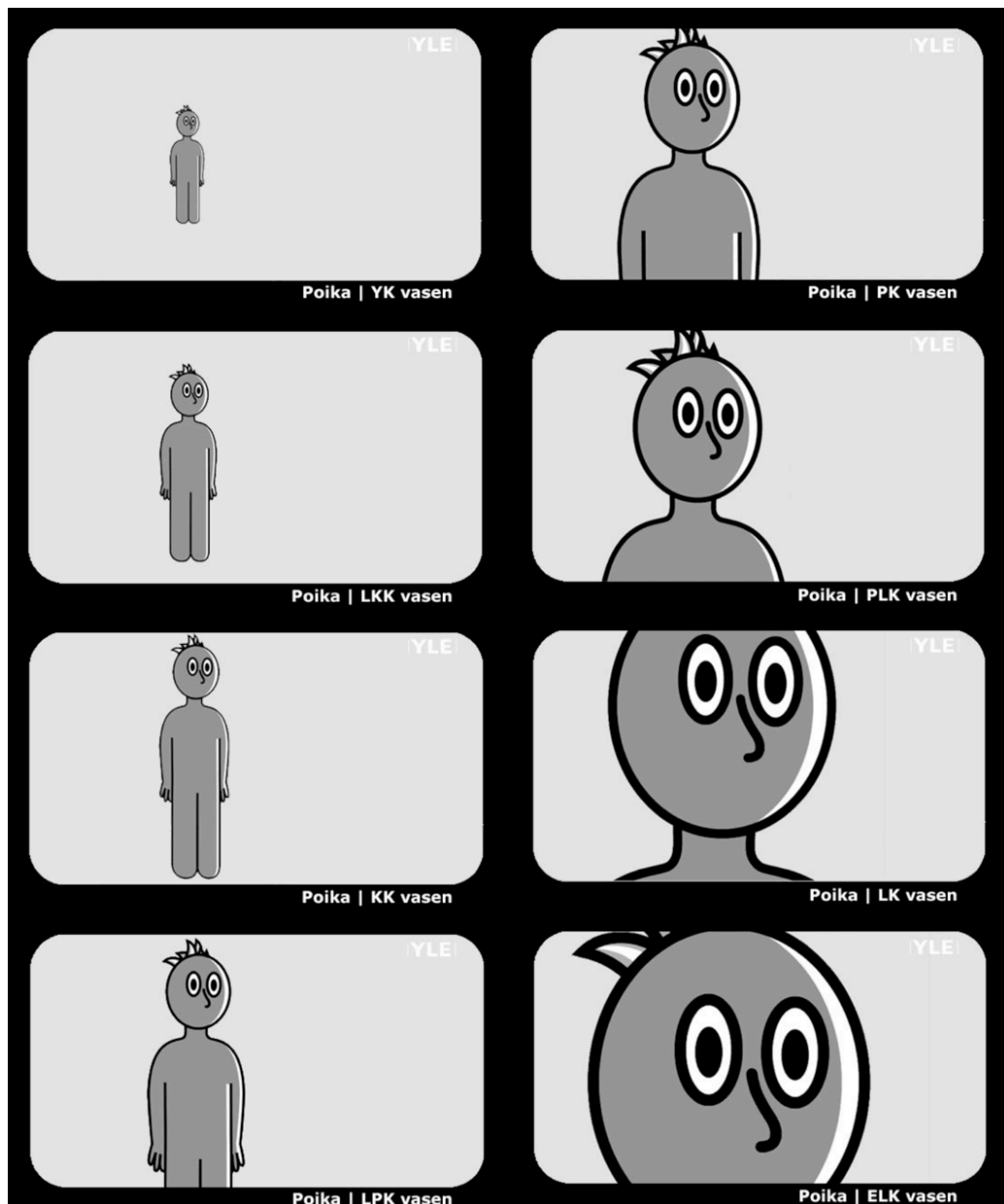
3.2.4 Häivytyksen eli fade

Häivytyksen on siirtymä, jossa otos siirtyy jonkin värin, yleensä mustan tai harvemmin valkoisen, kautta seuraavaan otokseen. Yleisintä häivytyksen käyttö on elokuvien alussa ja lopussa tai tv-ohjelmien eri osioiden välissä. Häivytyksellä ilmaistaan yleensä jaksos alkua tai loppua, ja sen avulla voidaan myös liikkua ajasta tai paikasta toiseen. (Bowen - Thompson 2009, 86.)

3.3 Kuvakoot

Kuvan sommittelua helpottamaan on ajan kuluessa kehitetty kahdeksan kuvakoon järjestelmä, joka pohjautuu ihmisen ruumiin mittasuhteisiin. Kahdeksan kuvakoon järjestelmän (kuva 1) mukaiset kuvakoot ovat yleiskuva (YK), laaja kokokuva (LKK), kokokuva (KK), laaja puolikuva (LPK), puolikuva (PK), puolilähikuva (PLK), lähikuva (LK) ja erikoislähikuva (ELK). (Pirilä - Kivi 2008, 82–83.)

Jokaisella kuvakoolla on oma rajoittava merkityksensä. Yleiskuva on suurin kuvakoko, joka esittelee tapahtumapaikan laajana. Yleiskuvassa ympäristön merkitys on suuri ja varsinainen kohde jää pieneksi ja toisarvoiseksi. Laaja kokokuva toimii edelleen ympäristön esittelijänä, mutta siinä kohteilla, varsinkin liikkuvilla, alkaa olla merkitystä. Kokokuva tuo kohteiden asetelman ja liikkeen esille, ympäristön merkityksen edelleen säilyessä. Laaja puolikuva esittää kohteen ja ympäristön suunnilleen tasavertaisina. Puolikuvassa ympäristön merkitys muuttuu toissijaiseksi ja kohteiden ilmeet alkavat hahmottua. Puolikuvaan voidaan sommitella useampia henkilöitä. Puolilähikuvassa ympäristöä voidaan vielä jonkin verran hahmottaa. Sen sijaan kohteiden ilmeet voidaan jo havaita selvemmin. Puolilähikuvaan voidaan sommitella kaksi henkilöä. Lähikuva on elokuvan tehokkaimpia kuvakokoja, sillä se voimistaa katsojan samaistumista elokuvaan. Erikoislähikuva korostaa yksityiskohtia ja niiden merkitystä. Erikoislähikuvien huolimaton käyttö voi rikkoa elokuvan illuusion, joten niitä tulisi käyttää harkiten. Oikein käytettynä erikoislähikuva on kuitenkin erittäin tehokas kuvakoko. (Pirilä - Kivi 2008, 83.)



Kuva 1. Kahdeksan kuvakoon järjestelmän mukaiset kuvakoot. (Kuvakoot 2013.)

Kuvakokojen tunteminen on tärkeää myös leikkaustyössä, sillä liian pieni kuvakoon muutos otosten välillä aiheuttaa jatkuvuus- eli klaffivirheen. Liian pienenä kuvakoon muutoksena pidetään yleensä alle kahden kuvakoon muutosta kahdeksan kuvakoon järjestelmässä. Esimerkiksi kokokuvaa kohteesta ei voi leikata samasta kohteesta kuvattuun laajaan puolikuvaan, vaan on leikattava mieluummin selkeästi lähemmäksi puolikuvaan. Yleensä elokuvan kerronta kestää varsin radikaalejakin kuvakoon vaihteluita, mutta katsojan on kuitenkin pystyttävä yhdistämään peräkkäiset otokset samasta kohteesta toisiinsa. Vaikeuksia saattaa syntyä esimerkiksi silloin, kun leikataan laaja otos, josta ei ole mahdollista erottaa yksityiskohtia, erikoislähikuvaan, jossa yksityiskohdat ovat vahvasti esillä. (Pirilä - Kivi 2008, 84.)

3.4 Montaasi

Montaasi-käsitteellä tarkoitetaan ilmaisullista leikkausta, jonka perusideana on rinnastaa kaksi erillistä otosta, siten että yhdessä nämä otokset luovat jonkin kolmannen merkityksen tai yhteyden toistensa välille (Anttila ym. 1996, 7; Bacon 2000, 91). Kaksi otosta ei vielä kuitenkaan muodosta elokuvaa, vaan ne ovat osa laajempaa kokonaisuutta, joihin niiden montaasivaikutus on myöskin sidoksissa. Aivan kuten kokonaiset otokset, myös otoksien sisäiset elementit vuorovaikuttavat keskenään ja luovat yhdessä uusia merkityksiä (Anttila ym. 1996, 8). Myös Pirilä ja Kivi (2005, 14) muistuttavat, että montaasi on paljon muutakin kuin Kuleshovin efekti, johon se yleensä liitetään. Heidän mukaansa montaasi on ainoa elokuvakerronnallinen käsite, joka on syntynyt ja kehittynyt elokuvan itsensä ytimeä. Montaasi on käytännöllinen työkalu koko elokuvantekoprosessin ajan, aina käsikirjoitusvaiheesta leikkaukseen.

Montaasiteorian isänä pidetään yleisesti Sergei Eisensteinia (Pirilä – Kivi 2005, 11). Eisensteinin mukaan otoksen eivät kytkeydy toisiinsa vaan pikemminkin törmäävät keskenään ja otosten sisältämä ristiriita perustelee leikkauksen (Anttila ym. 1996, 9). Eisensteinin montaasiteoria voidaan Dancygerin (1997, 18) mukaan jakaa viiteen komponenttiin, jotka ovat metrisen montaasi, rytmisen montaasi, tonaalinen montaasi, yläsävelmontaasi ja intellektuaalinen montaasi.

Metrisellä montaasilla tarkoitetaan otosten kestojen vaikutusta toisiinsa. Riippumatta otoksen sisällöstä, otoksen keston lyhentäminen lyhentää aikaa, joka katsojalla on omaksua otoksen sisältö. Tällainen ajan lyhentäminen lisää kohtauksen sisäistä jännitettä. Lyhyiden otosten käyttäminen yhdessä lähikuvien kanssa luo intensiivisen kohtauksen. (Dancyger 1997, 18.)

Rytmisellä montaasilla viitataan otoksen sisäisistä visuaalisista toistuvuuksista kumpuavaan jatkuvuuteen. Toiminnan yhteneväisyyteen ja liikkeen suuntaan pohjautuva jatkuvuus on rytmisen montaasin perusta. Rytmisellä montaasilla on erityisen vahva mahdollisuus esittää konflikteja, sillä vastakkaiset voimat voidaan esittää vastakkain ruudulla. Luultavasti kuuluisin esimerkki rytmisestä montaasista on Odessan porraskohtaus Eisensteinin *Panssarilaiva Potemkinissa* (1925). (Dancyger 1997, 20.)

Tonaalinen montaasi viittaa leikkauspäätöksiin, joilla pyritään korostamaan kohtauksen tunnelatausta. Tonaalisen montaasin mukaiset leikkauspäätökset tehdään otoksen

vallitsevan tunnetilan mukaan, jolloin otoksen tunnelma toimii ohjenuorana tonaalisen montaasin tulkinnassa. (Dancyger 1997, 20.)

Yläsävelmontaasi on ikään kuin metrisen, rytmisen ja tonaalisen montaasin vuorovaikutusta. Katsoja kokee halutun sanoman otoksen keston, idean ja tunnelatauksen vuorovaikutuksen seurauksena. (Dancyger 1997, 20.)

Intellektuaalinen montaasi tarkoittaa älyllisten vastakkainasettelujen luomista, jossa yhdistetyt otokset ikään kuin pakottavat katsojan vastaanottamaan otosten välisen viestin älyllisellä tasolla. (Dancyger 1997, 20.)

On hyvä muistaa, että elokuvan kerronta on muuttunut varsin radikaalisti Eisensteinin ajoista. Myös montaasin perusidea on muuttunut liikkumattomien otosten rinnastamisesta siten, että nykyään puhutaan ennemminkin yleisten ilmaisutekijöiden montaasista elokuvan kaikilla tasoilla. Tästä johtuen montaasia ovat esimerkiksi otoksen sisäinen kohteen ja ympäristön vuorovaikutus sekä otoksen sisäisten kuvien ja siirtymien ilmaisu suhteessa kameran liikkeiden ilmaisuun. Montaasia ovat myöskin kuva- ja äänikerronnan vuorovaikutus. Myös laajempien kokonaisuuksien, kuten kohtausten ja jaksosten välinen jännite kumpuaa montaasista. (Pirilä – Kivi 2005, 16–17.)

Anttilan ym. (1996, 10) mukaan montaasista voidaan erottaa kaksi pääalajia, jotka ovat draamallinen ja plastinen montaasi. Draamallisella montaasilla tarkoitetaan kertovien tekijöiden järjestelyä, eli aivan tavallista juonen kuljettamista siten, että katsoja ymmärtää kerrotun tarinan. Draamallisessa montaasissa luovutaan elementeistä, jotka eivät vie tarinan kerrontaa eteenpäin. Draamallinen montaasi on pohjimmiltaan syiden ja seurausten montaasia, juonen kuljetusta sekä draama-ainesten yhteentörmäystä.

Kun elokuvasta karsitaan kaikki tarinaa tai juonta kuljettava sisältö, jäljelle jäävät vain abstraktit muodot ja värit sekä liikkeet. Näiden jäljelle jäävien elementtien sommittelu on elokuvan plastista montaasia. Säätelemällä abstraktien elementtien paikkaa, kokoa, muotoa, määrää, tiheyttä ja välimatkaa sekä niiden liikkeitä, suuntaa ja nopeutta luodaan plastisten tekijöiden välille jännitteitä. Kuvien toisiinsa liittyminen myös määrää plastisten elementtien paikat kuvatilassa. Joskus leikkausvaiheessa on luovuttava onnistuneista otoksista, koska otoksen yksittäiset elementit eivät plastisesti sovellu toisiinsa. (Anttila ym. 1996, 11–12.)

Anttila ym. (1996, 12) huomauttavat myös että draamallinen ja plastinen montaasi eivät ole toisistaan erillään, vaan niiden on tuettava samaa päämäärää, eli teoksen sanoman välittymistä. Plastinen montaasi ei myöskään saa johtaa katsojaa harhaan ilman perusteltua syytä.

Thompsonin ja Bowenin (2009, 162) mukaan montaasia käytetään nykyelokuviissa erityisesti tiivistämään pidempiä ajanjaksoja lyhyempään keston. Tyypillisesti montaasi nykyelokuvassa toimii ikään kuin musiikillisena välikappaleena (Chandler 2009, 161). Pirilän ja Kiven (2005, 17) mukaan montaasitekniikka toimii nykyelokuvan ilmaisun kaikissa tyyllilajeissa dokumentista tai fiktion ja lyhyestä tai pitkään elokuvaan. Montaasi tarjoaakin elokuvan tekijöille monenlaisia mahdollisuuksia elokuvan teon prosessissa.

3.5 Jatkuvuus

Kerronnallinen elokuva perustuu ajan, paikan ja toiminnan jatkuvuuteen (Anttila ym. 1996, 48). Samoin lavastuksen, rekvisiitan ja puvustuksen tulisi noudattaa samaa jatkuvuuden periaatetta (Pirilä - Kivi 2008, 81). Katsoja olettaa tilanteiden jatkuvan entisellään, kunnes hänelle näytetään jonkin muuttuvan tai muuttuneen (Anttila ym. 1996, 48).

Jos katsoja menettää otteensa tapahtumien kulusta, hän ymmärtää pahimmassa tapauksessa väärin teoksen sisällön. Samoin esiintyjien asemien, toiminnan ja liikkeiden tulee olla selviä tapahtumatilassa ja niiden välillä tulee vallita luonnollinen jatkuvuus. Jatkuvuuden illuusion rikkoutuessa syntyy jatkuvuus- eli klaffivirhe. Klaffivirheet ovat kuva- tai äänikerronnassa tapahtuvia jatkuvuuden ja sujuvuuden häiriöitä, esimerkiksi hyppyjä, nytkähdyksiä tai äänen ja kuvan häiritsevästi törmäviä rajapintoja. (Pirilä - Kivi 2008, 82.)

Jatkuvuussäännöt eivät kuitenkaan yksin takaa parhaita mahdollisia leikkauksia, vaan tärkeä otoksia sitova voima syntyy myös otoksen herättämästä mielenkiinnosta ja seuraavan otoksen odotuksesta. Jos katsoja on kiinnostunut näkemästään otoksesta ja haluaa sen innostamana nähdä myös seuraavan, yhdistyvät otokset hänen mielessään. Tämä pätee varsinkin silloin, kun jatkuvuuden ja muiden otosten sitoutumista tukevien ehtojen toteutuminen antaa siihen mahdollisuuden. (Anttila ym. 1996, 48.)

3.5.1 Liikkeen jatkuvuus ja liikkeeseen leikkaaminen

Liikkeeseen leikkaamisella tarkoitetaan sellaisten otosten yhdistämistä, joissa kummassakin on joko kameran tai kohteen liike (Anttila ym. 1996, 52). Liikkeeseen leikkaaminen on tehokkaimpia tapoja tehdä leikkaus huomaamattomasti. Pienikin liike tarjoaa leikkaajalle mahdollisuuden yhdistää eri otokset joko liikkeen alussa, keskellä tai lopussa. Liike vie katsojan huomion pois kuvakoon ja kuvakulman muutoksesta leikkauskohdassa, joten leikkaus tuntuu huomaamattomalta. (Anttila ym. 1996, 48.)

Edellytyksenä liikkeeseen leikkaamiselle on liikkeen tai liikevaikutelman jatkuminen samanlaisena otoksen liitoskohdan jälkeenkin. Jos jo kuvausvaiheessa ei ole kiinnitetty huomiota liikkeen nopeuteen, otoksen huomiopisteeseen ja suojaviivaan, ei otosten yhteen liittäminen onnistu, vaikka otokset saattavatkin erillään olla käyttökelpoisia. (Anttila ym. 1996, 53.)

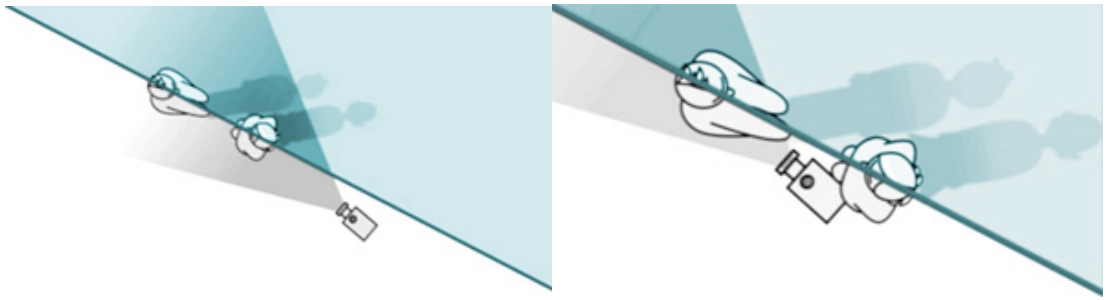
Liikkeen jatkuvuuden tulisi olla täsmällistä ja häiriötöntä. Pelkkä liikenopeuden pysyminen muuttumattomana ei kuitenkaan vielä riitä, vaan otosten liitoskohdassa on otettava myös huomioon liikkuvan kohteen huomiopisteen sijainnit rajauksessa. (Pirilä - Kivi 2008, 86–87.)

3.5.2 Suojaviiva

Suojaviiva (kuva 2) on kuvatilaan kuviteltava linja, joka muodostuu esimerkiksi kohteen liikeradan suuntaiseksi, katseen ja sen kohteen, keskustelijoiden ja yleensä toiminnan ja sen kohteen välille. (Anttila ym. 1996, 55.)

Toiminta kuvaruudussa suuntautuu yleensä joko oikealle tai vasemmalle. Jos kamera siirretään suojaviivan toiselle puolelle, näyttää toiminta otokset yhdistettäessä kääntyvän päinvastaiseksi. Kuvaussuunnan on yleensä säilyttävä samana, jos halutaan antaa esimerkiksi kuva samansuuntaisesta liikkeestä. (Anttila ym. 1996, 55.)

Suojaviiva muodostuu myös esimerkiksi kahden keskustelijan välille. Jotta kohtauksesta kuvatut otokset olisivat sujuvasti yhdistettävissä, ne on kuvattava suojaviivan samalta puolelta. Jos kuvauspuolta muutettaisiin, otosten yhdistämisen jälkeen keskustelijat vaihtaisivat paikkojaan, sillä heidän suuntansa olisi muuttunut päinvastaiseksi. (Anttila ym. 1996, 57.)



Kuva 2. Suojaviiva kokokuvassa ja lähikuvassa. (Suojaviiva 2013.)

Jos suojaviivan ylittäminen tai toiminnan suunnan vaihtaminen on kerronnan kannalta välttämätöntä, se täytyy toteuttaa katsojaa häiritsemättä. Toiminnan suunnan muuttaminen voidaan näyttää katsojalle otoksella, jossa esimerkiksi kävelijä muuttaa suuntaansa, jolloin katsoja tietää toiminnan etenevän päinvastaiseen suuntaan. (Anttila ym. 1996, 57.)

Suojaviivan ylittäminen voidaan myös näyttää kameran liikkeellä, jolloin katsoja pysyy jatkuvasti perillä kuvaussuunnasta. Eripuolilta suojaviivaa kuvattujen otosten väliin voidaan myös leikata otos suojaviivalta, joka ikään kuin varoittaa katsojaa tulevas- ta kuvaussuunnan vaihtumisesta, jolloin seuraava otos, jossa kuvaussuunta on muuttunut, tunnu häiritsevältä. (Anttila ym. 1996, 57–58.)

3.5.3 Valaistuksen ja värin jatkuvuus

Mikäli katsojalle halutaan antaa vaikutelma tapahtumapaikan pysymisestä samana on valaistuksen ja otoksien värin pysyttävä samana koko kohtauksen tai jakson ajan. Katsoja huomaa herkästi valaistuksen jatkuvuuden muutokset, kontrastierot sekä sävyn ja valotehosteen suunnan muutokset. Jos valaistuksen tai värin on jostain syystä kesken kohtauksen muututtava, on katsojalle esitettävä muutoksen syy. (Anttila ym. 1996, 58.)

Mikäli valaistus kahden eri otoksen välillä merkittävästi muuttuu, voi paikan ja tapahtuman illuusio särkyä. Katsoja saattaa luulla esiintyjien olevan kokonaan eri paikassa, tai ainakin siirtyneen samassa tilassa. (Anttila ym. 1996, 58.)

Jos tilassa, jossa kohtausta kuvataan, on erilaisia valaistuksia ja sävyjä, on katsojalle etukäteen näytettävä, että ne voivat kohtauksen aikana vaihdella. Tällainen esittely voidaan tehdä esimerkiksi kohtauksen alkuun leikattavalla tapahtumapaikkaa kuvailevalla yleiskuvalla. (Anttila ym. 1996, 58.)

Kohtauksen tapahtumapaikka voidaan myös esitellä seuraamalla henkilöitä sinne laajassa kuvakoossa. Laajasta kuvasta katsoja pystyy alustavasti näkemään tilan keskeiset piirteet ja ennakoimaan valaistuksen tai värisävyyn muutokset. (Anttila ym. 1996, 58.)

3.5.4 Esiintyjän, kohteen ja ympäristön jatkuvuus

Leikkausvaiheessa otoksia yhteen liitettäessä on ilmeiden, eleiden ja yleensäkin esiintymisen jatkuttava peräkkäisissä otoksissa uskottavasti ja sujuvasti. (Anttila ym. 1996, 59). Esiintyjien on Pirilän ja Kiven (2008, 85) mukaan suhteellisen helppo säilyttää tuntuma rooliinsa, jos kohtausta kuvataan kronologisessa järjestyksessä. Varsinkin herkäät, tunnetiloja esiin tuovat kohtaukset tulisi kuvata kerralla ja kokonaisina, jotta niiden yhdisteleminen leikkausvaiheessa olisi sujuvaa.

Myös ympäristön ja lavastuksen on säilyttävä loogisesti jatkuvana. On tavallista, että eri aikoina kuvattuja otoksia yhdistettäessä saatetaan huomata esimerkiksi huonekalujen siirtyneen paikoiltaan (Anttila ym. 1996, 59). Pirilä ja Kivi (2008, 85–86) muistuttavat, että kohtauksen otoksiin ei saisi tulla mukaan sellaisia kuvallisia tai äänellisiä elementtejä, jotka voivat johtaa katsojaa harhaan ympäristöstä tai sen yksityiskohdista. Heidän mukaansa ympäristön jatkuvuuteen liittyvät ongelmat ovat helpoin välttää niin kutsutulla mastershot-tekniikalla.

3.5.5 Optisen kuvanmuodostuksen jatkuvuus

Kameran objektiivien polttovälien vaihtelu on merkittävä elokuvallinen ilmaisukeino, mutta optisen kuvanmuodostuksen jatkuvuuden takia on toimittava siten, ettei käytettävien polttovälien erot vääristä kohteen tai ympäristön suhteita ja hajota tilavaikutelmaa. (Pirilä - Kivi 2008, 86.)

Tele- ja laajakulmaobjektiivien muodostama kuva on erilaista. Teleobjektiivia käytettäessä etäisyydet kuvassa tuntuvat lyhentyvän, kun taas laajakulmaobjektiivin tuottama kuva tuntuu korostavan luonnollisia etäisyyksiä. (Anttila ym. 1996, 59).

Tele- ja laajakulmaobjektiiveilla kuvattuja otoksia yhdistellessä tulisi pitää huolta, ettei niiden välinen ero ole liian suuri. Mikäli samoista kohteista tai ympäristöistä eri objektiiveilla kuvattuja otoksia yhdistetään toisiinsa, saattaa niiden samoiksi tunnistaminen olla katsojalle vaikeaa ja kerronta voi muuttua epäloogiseksi. (Anttila ym. 1996, 59–60).

Tele- ja laajakulmaobjektiivien tuottamaa kuvaa voidaan käyttää tehokeinona kerronnan niin vaatiessa. Jos kuitenkin halutaan välittää totuudenmukainen kuva kohteesta ja ympäristöstä, liian suurta polttovälien vaihtelua tulisi välttää. (Anttila ym. 1996, 60).

3.6 Kesto ja rytmi

Leikkauksen rytmi on tärkeä osa jokaista elokuvaa. Se määrittää nopeuden, jolla katsoja vastaanottaa otosten sisältämän informaation (Chandler 2009, 107). Pirilän ja Kiven (2008, 73.) mukaan koko leikkaustyö on itse asiassa rytmin rakentamista. Leikkaajan työssä tulisi tunnistaa ja analysoida käytettävissä olevan materiaalin rytminen sisältö ja ominaisuudet, sillä kerronnan rytmi kumpuaa pohjimmiltaan käytettävissä olevasta materiaalista (Pirilä - Kivi 2008, 73).

Rytmi syntyy kahden vastakkaisten, staattisen ja dynaamisen elementin vuorottelusta. Se on ajan jaksottaisuutta, jonka syke saa katsojan kiinnostumaan teoksesta. Rytmi on se elementti, jolla katsojan mielenkiinto saadaan kiinnitettyä muusta ympäristöstä teoksen maailmaan. Rytmiä voidaan pitää levon ja toiminnan sekä erilaisten jännitevoimien törmäysten vaihteluna, joka saadaan aikaan erilaisten kuva- ja äänielementtien vuorottelulla. (Pirilä - Kivi 2008, 73–75)

Dynaamista, muutoksia ja tapahtumia sisältävää aikakäsitystä voidaan pitää Pirilän ja Kiven (2008, 75) mukaan koko elokuvaleikkaajan työn perustana. Leikkaajan työ on pohjimmiltaan leikkaajan oman visionsa rakentamista ja sommittelua ajan ulottuvuuteen, sillä aika ja rytmi luovat tapahtumille muodon ja kehyksen.

Aika, kesto, rytmi sekä kerronnallisten ja plastisten elementtien dynamiikka ovat kaikki leikkauksessa muokattavia ilmaisutekijöitä. Kaikki nämä aikaulottuvuuteen liittyvät tekijät sitoutuvat lopulta dramaturgisiin kysymyksiin. Elokuvaleikkaus on pohjimmiltaan kaikkien niiden osatekijöiden hallintaa, jotka vaikuttavat elämyksellisen ajan kokemiseen. Tällaisia seikkoja ovat muun muassa tapahtumien ja toimintojen

kestot, niiden tuttuus ja yllättävyys sekä ääni- ja kuvaelementtien runsaus ja tiheys. (Pirilä - Kivi 2008, 76.)

Elokuva on Pirilän ja Kiven (2008, 75) mukaan ilmaisumuoto, jonka tärkein yksittäinen sommittelutekijä on aika ja sen kesto. He pitävät elokuvaa aikaa hahmottavana ja sitä muokkaavana taidemuotona. Selkeimmin leikkausrytmin merkityksen hahmottaa Dancygerin (1997, 307) mukaan toimintakohtauksissa, mutta aivan kaikki kohtaukset täytyy rytmittää kohtauksen dramaturgian korostamiseksi. Rytmin muutokset ohjaavat sitä, miten katsoja kokee teoksen. Sillä siis vaikutetaan katsojan tunteisiin.

Otosten kestoja muuttamalla leikkaaja voi manipuloida katsojaa kokemaan teoksen elämyksellisen ajan haluamallaan tavalla. Teoksen kokonaiskeston tulisi kuitenkin olla oikeassa suhteessa teoksen elämyksellisen ajan sykkeeseen. Käytännön leikkaustyössä tämä näkyy yksinkertaisimmillaan pelkkänä leikkauskohtien valintana. (Pirilä - Kivi 2008, 76.)

Dancygerin (1997, 310) mukaan otoksien kestoille on mahdoton antaa absoluuttisia pituuksia. Otoksen pituuteen vaikuttaa yleensä sen sisältämän tiedon määrä. Helposti tulkittavaa otosta ei yleensä tarvitse näyttää pitkään. Mikäli otos kuitenkin on liian lyhyt, saattaa katsojalta jäädä jotain oleellista informaatiota huomaamatta (Anttila ym. 1996, 70).

Kesto on ilmaisutekijä, joka vaikuttaa suoraan kerronnallisten tekijöiden painottumiseen. Kestoon vaikuttaa myös se, miten erilaiset kuvat ja äänet suhteutuvat ja ryhmittyvät toisiinsa. Mitä kauemmin otosta näytetään, sitä enemmän aikaa otoksen yksityiskohtien havainnointiin jää. Lyhyitä kestoja suosiva, nopeatempoinen leikkaus, sen sijaan kuljettaa katsojaa tiukasti huomiopisteisiin pohjaavassa kerronnassa. Kertovaan toimintaan liittyvä voimakas liike kiinnittää katsojan huomion ja ohjaa samalla kestoja ja rytmiä. (Pirilä - Kivi 2008, 76.)

Pirilän ja Kiven (2008, 77) mukaan muuntelemalla otosten kestoja ja rytmiä voidaan dramatisoida teoksen tapahtumia tai tunnelmia. Katsojan huomion syvyyttä ja hänen sitoutumistaan informatiivisten ja emotionaalisten tekijöiden kenttään voidaan ohjalla otoksen tai jakson kestoja tietoisesti lyhentämällä tai pidentämällä. Kiihtyvästi lyhenevillä kestoilla ladataan odotuksia, pitkät kestot sen sijaan rauhoittavat kerrontaa. Tie-

toisesti viipyileviä kestoja voidaan käyttää esimerkiksi aloittaessa tai lopetettaessa kohtausta.

4 LASTEN MEHUHETKI - LEIKKAUSPROSESSIN KUVAUS

Elokuvan jälkityöprosessi on luonteeltaan monimutkainen, joten siihen kuluu normaalisti paljon enemmän aikaa, kuin elokuvan varsinaisiin kuvauksiin (McKernan 2005, 83). Leikkausvaihe on osa jälkityöprosessia. Esittelen opinnäytetyössäni *Lasten meuhetki* -lyhytelokuvan leikkausprosessia vertaamalla omaa työskentelyäni lähdemateriaalin esittelemiin toimintamalleihin.

Leikkausprosessi jaetaan yleensä kahteen vaiheeseen, online- ja offline-editointiin. Offline-editoinnilla tarkoitetaan leikkauksen vaihetta, jossa keskitytään tarinankerronnan kannalta oleellisten asioiden hiomiseen. Tällaisia ovat ensimmäinen leikkausversio ja raakaleikkaukset. Online-editointi on leikkauksen viimeinen vaihe, jossa varmistetaan, että teos on teknisesti niin laadukas kuin mahdollista. (Lyver – Swainson 1999, 123–124.)

Yleensä tällaista kaksivaiheista editointityönkulkua käytetään taloudellisista syistä, sillä offline-leikkausyksiköksi kelpaa halvempi teknologia kuin onlineen. Päädyin itse kyseiseen työnkulkuun, jotta voisin työskennellä heikkolaatuisemman materiaalin kanssa kuin lopullisen elokuvan kannalta olisi järkevää. Heikkolaatuisemman materiaalin käyttö pitkin prosessia säästää editointiyksikön resursseja, joten työnteko on sujuvampaa.

4.1 Aloitus

Varsinainen elokuvan jälkityöprosessi alkaa kuvatun materiaalin keräämisellä ja järjestämisellä. Kuvattu materiaali kerätään kokoon ja siirretään editointiyksikköön. Nykyään leikkaustyö tapahtuu pääasiassa digitaalisesti tietokoneella, joten kuvattu materiaali täytyy muuntaa tavalla tai toisella digitaaliseen muotoon. (Bowen - Thompson 2009, 7.)

Tiedostonhallinnalla on tässä työvaiheessa hyvin suuri merkitys. Materiaalista tulisi luoda työkopiot editointiohjelmiston käyttöön ja säilyttää alkuperäinen materiaali koskemattomana siltä varalta, että jotain peruuttamatonta tapahtuu ja tulee tarve palata al-

kuperäiseen materiaaliin. Tiedostojen organisointiin on varmasti useita toimivia tapoja, mutta käytettäessä Applen Final Cut Prota editoinnissa Jordan (2010, 2) neuvoo luomaan omat kansiot alkuperäiselle materiaalille, projektitiedostoille sekä ohjelman luomille mediatiedostoille ja render-tiedostoille.

Vaikka tiedostonhallinta ei ehkä ole kaikkein hohdokkain leikkausprosessin työvaihe, sillä on kuitenkin työnkulun sujuvuuden kannalta suuri merkitys. Bowenin ja Thompsonin (2009, 8) mukaan monet menestyneistä leikkaajista ja leikkausassistentteista ovat tunnettuja kyvystään hallita suuria määriä tiedostoja, joita elokuvan tekeminen vaatii.

Aloitin jälkityöprosessin välittömästi kuvausten jälkeen. Ensimmäinen vaihe Red-kameralla kuvatun materiaalin editoinnissa on materiaalin konvertointi editoitavaan muotoon. Red-kamerat tallentavat kuvan REDCODE RAW -formaattiin, jonka editointi ei onnistu suoraan useimmilla editointiohjelmistoilla. Koska työskentely tämän materiaalin kanssa oli minulle uutta, ensitöikseni minun täytyi selvittää järkevä työnkulku materiaalin kanssa parhaan lopputuloksen takaamiseksi.

Päädyin työnkulkuun, jossa ensin muunnetaan alkuperäisestä materiaalista huonolaatuisemmat työkopiot editointiohjelman käyttöön ja leikkauksen valmistuttua linkitetään leikkauspäätökset alkuperäiseen materiaaliin parhaan teknisen laadun aikaansaamiseksi. Koska editoin *Lasten mehuhetken* Applen Final Cut Pro 7 -ohjelmistolla, muunsin materiaalin Apple ProRes (LT) -muotoon, joka on Final Cut Pro:n natiivi editointiformaatti, ja näin ollen editoinnin tulisi olla sujuvaa.

Kun kuvattu materiaali on saatu editointiyksikön ymmärtämään muotoon, se tulisi käydä läpi ja järjestellä. Suurissa elokuvatuotannoissa kuvattu materiaali käydään läpi yleensä viimeistään kuvausta seuraavana päivänä, siis kuvausten aikana, jotta saataisiin käsitys kuvatusta materiaalista ja mahdollisista lisäkuvauksista mahdollisimman aikaisessa vaiheessa. Pienemmissä tuotannoissa kuvausaikataulut ovat kuitenkin niin tiukkoja, että materiaalin läpikäynti tapahtuu yleensä vasta kuvausten jälkeen. (Hubris-Cherrier 2012, 434.)

Ensimmäistä kertaa materiaalia katsoessa tulisi tehdä muistiinpanoja ensivaikutelmista, sillä tämä katselukerta on ainut kerta, jolloin leikkaaja näkee materiaalin tuorein silmin ja pystyy helpoiten samaistumaan katsojaan. Materiaalin taiteellisen arvioinnin

lisäksi muistiinpanoihin tulisi merkitä myös materiaalin mahdolliset tekniset ongelmat, kuten valotus- ja tarkennusongelmat. (Rea - Irving 2010, 259.)

Kuvasin *Lasten mehuhetken* itse, joten minulla oli jo varsin vahva kuva siitä, mitä kuvattu materiaali pitää sisällään. Näin ollen päätin jättää tällä kertaa muistiinpanot tekemättä ja keskityin vain merkkamaan käyttökelpoiset otot, jotta nopeuttaisin omaa työkulkua. Tämä oli mahdollista myös siksi, että kuvattua materiaalia ei ollut tolkuttoman paljon, joten pystyin hieman oikomaan mutkia leikkausprosessia aloittaessani. Ennen varsinaisen editoinnin alkua nimesin kuitenkin kaiken materiaalin siten, että se on helppo löytää nopeasti.

Kun materiaali on katsottu läpi ja järjestelty, ryhdytään työstämään ensimmäistä leikkausversiota. Ensimmäinen leikkausversio kattaa yleensä vain kohtausten otokset aseteltuna peräkkäin ilman minkäänlaista hienosäätöä. Tämän työvaiheen tarkoituksena on hahmottaa kohtausten välisiä suhteita ja saada yleinen käsitys tarinan kulusta. Leikkauksen rakenne tulisi pitää mahdollisimman yksinkertaisena, jotta mahdollinen kohtausten uudelleen järjestely ja eri rakenteiden kokeileminen olisi mahdollisimman vaivatonta. (Hubris-Cherrier 2012, 435–436.)

Varsinaisen editoinnin aloitin tuomalla kaiken kuvatun materiaalin Final Cut Prohon ja synkronoimalla äänen, joka oli tallennettu ulkoisella tallentimella, kuvaan. Jordan (2010, 140) neuvoo käyttämään Final Cut Pron Merge Clip -ominaisuutta äänien synkronointiin. Kyseinen ominaisuus liittyy kuvan ja äänen käyttäjän määrittämän synkronointipisteen mukaisesti yhteen, jolloin kahden erillisen tiedoston työstäminen helpottuu.

Kun kuva ja ääni oli synkronoitu ryhdyin työstämään ensimmäistä leikkausversiota. Järjestelin tässä vaiheessa tärkeimmät otokset karkeasti Final Cut Pron aikajanelle. *Lasten mehuhetkeä* ei kuvattu käyttäen niin kutsuttua mastershot-tekniikkaa, joten ensimmäinen niin sanottu ”assembly edit” sisälsi jo muitakin otoksia, kuin pelkistetyt perusotot kohtauksista.

4.2 Raakaleikkaus

Raakaleikkauksen päämäärä on nähdä teos ensimmäistä kertaa kokonaisuutena. Raakaleikkausta voi olla hankala katsoa, sillä tässä vaiheessa teoksesta yleensä puuttuu

musiikki, äänitehosteet sekä päällekkäinen dialogi. Raakaleikkauksen tulisi noudattaa käsikirjoitusta mahdollisimman tarkasti, sillä tämän ensimmäisen varsinaisen leikkausversion tärkein rooli on paljastaa toimiiko alkuperäinen käsikirjoitus ja sen rakenne. Raakaleikkauksen myötä myös nähdään, millaisia muutoksia alkuperäiseen käsikirjoitukseen on tehtävä. (Rea - Irving 2010, 259.)

Raakaleikkausvaihe alkaa yleensä, kun teoksen suurpiirteinen rakenne on löydetty. Kun aluksi kohtausten vaatimat otokset on aseteltu peräkkäin, raakaleikkauksessa syvennyttään kohtauksen sisäiseen toimivuuteen. Valmis raakaleikkaus on yleensä jo varsin tiivistetty esitys valmiista teoksesta, mutta siinä on vielä paljon hiomattomia kulkia. (Hubris-Cherrier 2012, 436)

Raakaleikkausvaiheen tulisi Rean ja Irvingin (2010, 259 – 260) mukaan olla nopea, eikä yksittäisiä leikkauksia tulisi hioa pitkään sillä liika leikkauskohtien hiominen tässä vaiheessa vain hidastaa leikkaajan työtä. Nopea työskentely raakaleikkausvaiheessa helpottaa leikkaajaa myös saamaan teoksen rytmistä kiinni. (Rea - Irving 2010, 259–260.)

Kun teoksen ensimmäinen raakaleikkaus on valmis se tulisi analysoida. Analysoidessa tulisi ottaa huomioon toimiiko tarina ja sen rakenne. Mikäli rakenne ei toimi, täytyy päättää, tarvitaanko mahdollisuuksien mukaan lisä kuvauksia vai pystytäänkö käytettävissä olevaa materiaalia muokkaamalla tekemään tarvittavat muutokset. (Rea - Irving 2010, 260.)

Leikkasin *Lasten mehuhetken* ensimmäisen raakaleikkausversion varsin nopeasti. Ensimmäisen version pohjalta näin heti, että teoksen loppukohtaukseen olisi tehtävä leikkausvaiheessa jonkinlaisia muutoksia alkuperäiseen käsikirjoitukseen nähden. Loppukohtauksen kuvamateriaali oli varsin vaihtelevan tasoista, johtuen kuvauksissa tapahtuneista huolimattomuusvirheistä varsinkin lavastuksen jatkuvuudessa. Päädyin ratkaisuun, jossa pyrin leikkaamaan jatkuvuuden kannalta toimimattomat otokset mahdollisimman lyhyiksi. Suurimmat jatkuvuusongelmat olivat otoksissa, joissa Musta Enkeli esiintyy, joten päätin alkuperäisestä käsikirjoituksesta poiketen leikata kuvat hahmosta välähdyksenomaisiksi. Näin saisin rytmitettyä kohtausta hieman mielenkiintoisempaan suuntaan ja samalla voisin mahdollisesti piilottaa suurimpia jatkuvuusvirheitä katsojalta.

Mikäli teoksen rakenne tässä vaiheessa tuntuu toimivalta, voidaan siirtyä hienosäätämään leikkausta. Mikäli rakenne ei toimi sellaisenaan, on tässä vaiheessa yleensä hyvä unohtaa käsikirjoitus ja alkaa muotoilemaan tarinaa sen omilla ehdoilla. (Rea - Irving 2010, 260.)

Ensimmäisen raakaleikkausversion myötä huomasin, että elokuvan varsinaiseen rakenteeseen ei tarvitsisi juurikaan tehdä muutoksia, joten keskityin tiivistämään kerrontaa ja lisäämään täydentäviä otoksia kohtauksiin. Ensimmäisen version analysoituani huomasin kuitenkin, että tarvitsisin joihinkin kohtauksiin enemmän vaihtelua otoksiin. Kuvauksissa ei juurikaan ollut tallennettu vaihtoehtoisia kuvakulmia, joten jouduin luomaan vaihtelua otoksiin skaalaamalla joitakin alkuperäisiä otoksia rajaukseltaan tiukemmiksi.

Raakaleikkauksenvaiheessa elokuvasta leikataan yleensä useita versioita, joista jokaisen päämäärä on parantaa teoksen leikkausta verrattuna edelliseen versioon (Hubris-Cherrier 2012, 436). *Lasten mehuhetken* tapauksessa viides raakaleikkauksenversio oli jo pääpiirteittäin riittävän toimiva, enkä kokenut tarvetta enää puuttua käytettäviin otoksiin, joten siirryin hienosäätämään leikkausta.

4.3 Leikkauksen hienosäätö, eli fine cut

Kun teoksen leikkaukseen ollaan pääpiirteittäin tyytyväisiä, eikä suurille muutoksille ole enää tarvetta, voidaan siirtyä hienosäätämään leikkausta. Leikkauksen hienosäätövaiheessa teoksen jokainen leikkauskohta käydään yksitellen läpi ja hienosäädetään tarpeen mukaan. (Hubris-Cherrier 2012, 439.)

Teoksen rytmin saaminen toimivaksi on hienoleikkauksenvaiheen tärkeimpiä tehtäviä. Hienoleikkauksenvaiheessa myös tehdään lopulliset päätökset mahdollisista visuaalisista tehosteista ja siirtymätehosteista otosten väliin. Tässä vaiheessa myös tarkastetaan koko teos mahdollisten kuvakulmien tai -kokojen muutoksesta johtuvien klaffivirheiden varalta.

Keskityin *Lasten mehuhetken* leikkauksen hienosäätövaiheessa pääasiassa kohtausten rytmin hiomiseen. Haastavimmaksi koin paikoitellen todella hidastempoisen näyttelijätyön tiivistämisen. Täydelliseen jatkuvuuteen pyrittäessä leikkaajan mahdollisuudet kuvan sisäiseen rytmiin vaikuttamisessa ovat melko rajalliset, joten päädyin käyttä-

mään paikoin hyppyleikkauksia, sillä koin teoksen rytmin tärkeämmäksi kuin täydellisen jatkuvuuden.

Kun teos on lopulta saatu muovattua sellaiseksi, että siihen ollaan tyytyväisiä, ollaan saavuttu vaiheeseen, jossa kuva katsotaan lukituksi. Kuvan lukitseminen tarkoittaa, että leikkaukseen ei enää tehdä muutoksia ja kohtausten kestot säilyvät muuttumattomina. (Rea - Irving 2010, 266.)

Kun produktiivisen työni varsinainen leikkaus oli valmis, siirryin offline-vaiheesta online-vaiheeseen, eli vein leikkaukseni XML-tiedostona Final Cut Prosta Redcine Pro -ohjelmaan, jossa linkitin työkopioideni mukaan tekemän leikkauksen alkuperäiseen kameran tuottamaan materiaaliin. Alkuperäisen materiaalin leikkaukseen linkittämisen jälkeen leikkaus tulisi vielä tarkistaa mahdollisten virheiden varalta. Opinnäytetyöni tapauksessa huomasin, että muutamat otokset, joita olin joutunut rajaamaan uudelleen leikkausvaiheessa, olivat menettäneet tekemäni muutokset. Nämä muutokset korjasin vertaamalla tuoretta online-leikkaustani aiemmin tekemääni offline-versioon.

4.4 Yleisimmät ongelmakohdat leikkausprosessissa

Oman kokemukseni mukaan suurin osa leikkausprosessin ongelmista johtuu puutteellisen suunnittelun aiheuttamista huolimattomuusvirheistä kuvausvaiheessa. Opinnäytetyöni tapauksessa pääosa ongelmanratkaisuun käyttämästäni ajasta kului elokuvan loppukohtauksen toteutuksen miettimiseen ja ratkaisuun. Loppukohtauksen suuret ongelmat johtuivat pääasiassa kuvausvaiheessa tehdyistä huolimattomuusvirheistä, jotka näkyivät materiaalissa jatkuvuuden ongelmina.

Opinnäytetyöni produktiivisena osana toimivan lyhytelokuvankin tapauksessa suurimmat ongelmakohdat liittyivät erilaisiin jatkuvuuteen liittyviin ongelmiin. Myöskin paikoitellen hyvinkin verkas näyttelijöiden esiintyminen aiheutti haasteita kohtausten rytmiä etsiessä.

Compesi ja Gomes (2004, 270–272) luettelevat teoksessaan *Introduction to Video Production* yleisimpiä elokuvan jälkityövaiheessa korjattavia ongelmia. Tällaisia ovat esimerkiksi kuvan väriin ja kirkkauteen liittyvät virheet, näyttelijöiden katseen suuntiin liittyvät ongelmat ja otoksen rajaukseen liittyvät ongelmat.

Compesin ja Gomesin luettelemat ongelmat ovat myös oman kokemukseni mukaan yleisiä, mutta nykYTEKNIKAN ansiosta ne ovat kuitenkin yleensä varsin helppoja korjattavia. Täytyy kuitenkin muistaa, että täysin tolkuttomasti kuvattua materiaalia ei voi saada jälkityövaiheessa näyttämään täydellisesti kuvatulta.

5 LOPUKSI

Olen esitellyt opinnäytetyössäni leikkaajan työn kannalta merkittävimpiä leikkaussääntöjä ja leikkauksen merkitystä valmiin elokuvan ymmärtämisessä. Lisäksi olen verrannut produktiivisena osana leikkaamani lyhytelokuvan leikkausprosessia lähdekirjallisuuden esittämiin työtapoihin. Eroavaisuuksia omiin työtapoihini löytyi, ja löysin toimintamallejani parempia työtapoja työn edetessä.

Olin aikaisemmin leikannut lähinnä musiikkivideoita ja ohjelmatrailereita televisioon, joten jatkuvuusleikkaukseen pohjautuvan lyhytelokuvan leikkaaminen opinnäytetyönä oli mielestäni mielenkiintoinen ja opettavainen prosessi. En myöskään ollut aiemmin syventynyt leikkaustyön taiteelliseen puoleen, joten siltäkin kannalta tarkasteltuna opinnäytetyöni aihe tarjosi mielenkiintoisia haasteita.

Tavoitteenani oli syventää tietämystäni leikkausteorioista ja leikkauksen merkityksestä tarinankerronnassa. Koin onnistuneeni tavoitteessani, sillä tunnen sisäistäneeni leikkausvaiheen merkitystä valmiin elokuvan lopputuloksessa nyt paremmin kuin opinnäytetyötä aloittaessani.

Lähtökohtani *Lasten mehuhetken* leikkaamiselle ei ollut aivan ideaali, sillä olin toiminut elokuvassa myös kuvaajana. Näin ollen käytettävissä olleen materiaalin tarkastelu täysin objektiivisesti ei ollut kohdallani mahdollista. Voidaankin arvuutella, kuinka paljon teoksen lopputulos eroaisi nykyisestä, mikäli olisin toiminut projektissa vain leikkaajana.

Heti tämän työn valmistumisen jälkeen produktiivisen osani analysointi on vaikeaa. Uskon kuitenkin saaneeni teoksesta oleellisen esille, vaikka en tätä kirjoittaessa täysin tyytyväinen lopputulokseen olekaan. Kuitenkin tämän projektin kautta huomasin, että paikoitellen heikostakin materiaalista on leikkauksen keinoin mahdollista luoda kelvollinen teos.

LÄHTEET

Painetut lähteet

Anttila, J., Hassinen, A. & Vainionpää, P. 1996. Elokuvakerronnan alkeet. Helsinki: Opetushallitus.

Bacon, H. 2000. Audiovisuaalisen kerronnan teoria. Helsinki: Suomalaisen Kirjallisuuden Seura.

Bowen, C. & Thompson, R. 2009. Grammar of the Edit. Oxford: Focal Press.

Chandler, G. 2009. Film editing: great cuts every filmmaker and movie lover must know. Michigan: Michael Wise Productions.

Compesi, R. & Gomes, J. 2004. Introduction to Video Production. Boston: Allyn & Bacon.

Dancyger, K. 1997. The Technique of Film and Video Editing. London: Focal Press.

Goodman, R. & McGrath, P. 2003. Editing Digital Video. New York: The McGraw-Hill Companies, Inc.

Hubris-Cherrier, M. 2012. Voice & Vision. A Creative Approach to Narrative Film & DV Production. Oxford: Focal Press.

Jordan, L. 2010. Final Cut Pro Power Skills. Berkley: Peachpit Press.

Lyver, D. & Swainson, G. 1999. Basics of Video Production. Oxford: Focal Press.

Mascelli, J. 1965. The Five C's of Cinematography. Los Angeles: Silman-James Press.

McKernan, B. 2005. Digital Cinema. New York: The McGraw-Hill Companies, Inc.

Murch, W. 1995. In The Blink of an Eye: A Perspective on Movie Editing. Los Angeles: Silman-James Press.

Pirilä, K. & Kivi, E. 2005. Otos. Elävä kuva - elävä ääni. Osa 1. Helsinki: Like.

Pirilä, K. & Kivi, E. 2008. Leikkaus. Elävä kuva - elävä ääni. Osa 2. Helsinki: Like.

Pirilä, K. & Kivi, E. 2010. Teos. Elävä kuva - elävä ääni. Osa 3. Helsinki: Like.

Rea, P. & Irving, D. 2010. Producing and directing the short film and video. Oxford: Focal Press.

Painamattomat lähteet

Apple, W. 2004. The Cutting Edge: The Magic of Movie Editing. Dokumenttielokuva.

Kuvakoot. 2013. Ylen mediakompassin verkkosivusto. Saatavissa: mediakompassi.yle.fi/4-6-luokkalaiset/kuvakoulu/kuvan-lumo/kuvakoot [viitattu 19.3.2013].

Suojaviiva. 2013. Ylen mediakompassin verkkosivusto. Saatavissa: <http://yle.fi/vintti/yle.fi/mediakompassi/mediakompassi/4-6-luokkalaiset/kuvakoulu/kameran-kanssa/suojaviiva.htm> [viitattu 1.4.2013].